

# Анатолий Милка «„Искусство фуги“ И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации»

СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. — 456 с.

«Искусство фуги» И. С. Баха, опубликованное вскоре после его кончины, в 1751 и 1752 годах (два выпуска так называемого Оригинального издания), оставило исследователям массу загадок, которые вот уже почти двести шестьдесят лет ожидают своего разрешения. Последнее творение великого мастера не оставалось без внимания музыкантов и в XIX веке (достаточно вспомнить хотя бы о Роберте Шумане и Зигфриде Дене, не говоря уже о Филиппе Шпитте), в веке же XX оно вызвало широчайший интерес, который не только не затухает, но разгорается все сильнее. Напомним лишь имена наиболее значительных авторов и даты изданий: Вольфганг Грезер (1924); Эрих Швеш (1931, 1955, 1988); Ханс Гунтер Хоке (1974); Николай Копчевский (1974, 1984); Кристоф Вольф и его ученики (1975, 1991, 2000); Вольфганг Вимер (1977); Вальтер Колнедер (1977); Альфред Дюрр (1979); Грегори Батлер (1983); Ганс Генрих Эггебрехт (1984); Эрих Бергель (1985); Петер Шлойнинг (1993); Питер Дирксен (1994); Золтан Гёнци (1995–1996); Клаус Хофман (1996); Фридрих Шпрондель (1999)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Graeser W.* Bachs »Kunst der Fuge« (BJ 1924. S. 1–104); *Schwebsch E.* J. S. Bach und Die Kunst der Fuge (1931, 1955, 1988); *Hoke H. G.* Zu Johann Sebastian Bachs »Die Kunst der Fuge« (1974); *Копчевский Н.* «Искусство фуги» Баха (история публикаций и проблемы текстологии) (*И. С. Бах. Искусство фуги.* М., 1974. С. 5–15); *Kolneder W.* Die Kunst der Fuge: Mythen des 20. Jahrhunderts (1977); *Wiemer W.* Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge (1977); *Dürr A.* Neue Forschungen zu Bachs »Kunst der Fuge« (Mf 32. 1979. H. 2. S. 153–158); *Butler G.* Ordering problems in J. S. Bach's *Art of Fugue* Resolved (Musical Quarterly. 1983. No. 1. Vol. LXIX. P. 44–61); *Eggebrecht H. H.* Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung (1984); *Bergel E.* Bachs letzte Fuge (1985); *Wolff Chr.* Bach: Essays on his Life and Music (1991) и *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (2000); *Schleuning P.* Johann Sebastian Bachs »Kunst der Fuge« (1993); *Dirksen P.* Studien zur Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach (1994); *Göncz Z.* Reconstruction of the Final Contrapunctus of The Art of the Fugue (International Journal of Musicology. Vol. 5. 1995. P. 25–93; Vol. 6. 1996. P. 103–119); [*Hofmann K.*] Kritischer Bericht NBA VIII/2. Die Kunst der Fuge (1996); *Sprondel F.* Das mißverständene Vermächtnis: Die Kunst der Fuge (Bach Hb 1999. S. 964–975). Помимо монографий и отдельных статей, назовем также два сборника, посвященных «Искусству фуги»: *Bach's Art of fugue: An Examination of the Sources.* Seminar Report (Current Musicology. 1975. № 19. P. 47–77) и Вторые Баховские чтения: «Искусство фуги» (1993).

Первая декада XXI столетия еще только близится к концу, а уже ознаменована тремя крупными монографиями Г.-Э. Дентлера<sup>2</sup>, Е. В. Вязковой<sup>3</sup> и А. П. Милки. Труд Ганса-Эберхарда Дентлера, ученого и музыканта, толкует «Искусство фуги» как пифагорейское произведение; автор обращается к математике и философии. Труд Е. В. Вязковой посвящен изучению двух взаимосвязанных вопросов: о факторах, формирующих «Искусство фуги» как полифонический цикл, а также о работе Баха над рукописью, известной как Берлинский автограф, и дальнейшей доработке сочинения, отразившейся в Оригинальном издании. Внимание автора обсуждаемого здесь труда сосредоточено на проблеме, три основных аспекта которой сформулированы во введении: «а) было ли завершено „Искусство фуги“; б) каким был авторский замысел произведения; в) почему его публикация, выполненная Филиппом Эмануэлем, оказалась такой, какой мы ее видим в Оригинальном издании» (с. 14–15).

Все три монографии подытоживают многолетний труд ученых и наглядно свидетельствуют, сколь многоаспектны и неисчерпаемы проблемы, порождаемые этим грандиозным опусом, и сколь различны могут быть подходы к его изучению. То, что в одном случае принимается за аксиому, в других оказывается теоремой или, скорее, гипотезой, которую нужно доказать; в том, что один исследователь воспринимает как законченную, самодовлеющую художественную целостность, вызывающую к анализу и вслушиванию, другой усматривает объект, подлежащий реконструкции и ожидающий вдумчивой интерпретации.

Возможно, такое противопоставление нуждается в пояснении. Ведь в музыковедческом лексиконе *анализ* и *интерпретация* нередко понимаются как синонимы. Между тем, эти понятия подразумевают разновекторные исследовательские процедуры:

«Анализ» этимологически значит «разбор», «интерпретация» — «толкование». Анализом мы занимаемся тогда, когда общий смысл текста нам ясен ... и мы на основе этого понимания целого хотим лучше понять отдельные его элементы. Интерпретацией мы занимаемся тогда, когда стихотворение «трудное», «темное», общее понимание текста «на уровне здравого смысла» не получается, то есть приходится предполагать, что слова в нем имеют не только буквальное, словарное значение, но и какое-то еще. ... «Солнце» у Вяч. Иванова — символ блага, а у Ф. Сологуба — символ зла.

---

<sup>2</sup> Dentler H.-E. Johann Sebastian Bachs »Kunst der Fuge«: Ein pythagoreisches Werk und seine Verwirklichung. Mainz u. a. : Schott, 2000. 200 S.

<sup>3</sup> Вязкова Е. В. «Искусство фуги» И. С. Баха. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 482 с.

Чтобы понять это, мы должны выйти за пределы имманентного анализа: охватить зрением не одно отдельное стихотворение, а всю совокупность стихов Иванова или Сологуба («контекст») и даже всю совокупность знакомой им словесности, прошлой и современной («подтекст»). Тогда нам станут яснее отдельные места разбираемого стихотворения, а опираясь на них, мы сможем прояснить все (или почти все) стихотворение — как будто решая ребус или кроссворд. При анализе понимание движется от целого к частям, при интерпретации — от частей к целому. Только... не нужно привносить в интерпретацию наших собственных интересов: не нужно думать, что всякий поэт был озабочен теми же социальными, религиозными или психологическими проблемами, что и мы<sup>4</sup>.

Эта установка может послужить путеводной звездой для исследования в любой области искусствознания; в нашем же случае совпадение позиций литературоведа М. Л. Гаспарова и музыковеда А. П. Милки впечатляет.

В поиске аргументов и ответов на поставленные вопросы и решая возникающие по пути «ребусы» и «кроссворды», А. П. Милка изучает контекст и подтекст, прямые факты и косвенные. Во-первых, он обращается к автографам «Искусства фуги», Мессы h-moll, кантат, Страстей в рукописных фондах Берлинской государственной библиотеки. Во-вторых, он учитывает историю издания «Музыкального приношения» и изучает историю публикации Clavierübung III, не обходя вниманием даты, маршруты, по которым направлялись гравировальные копии, пробные оттиски и награвированные медные доски; участие или неучастие граверов в перекомпоновке цикла; образцы используемой бумаги; загруженность типографий в тот или иной момент... В-третьих, он подробнейшим образом всматривается в дружеское и профессиональное окружение Иоганна Себастьяна в Лейпциге и Филиппа Эмануэля в Гамбурге: характер отношений, должности, род занятий, произведения. В-четвертых, исследователь обсуждает едва ли не каждый шаг Филиппа Эмануэля при подготовке Оригинального издания, прослеживает, какие источники информации могли быть ему доступны, имели ли место контакты между членами баховской семьи, сравнивает анонсы, предисловия к Оригинальному изданию и Некролог, сопоставляет отношение сыновей к отцовскому наследию и т. д.

Крайне важно, что оценки и разъяснения автора исходят из методологических установок современной исторической науки. Наперекор инер-

---

<sup>4</sup> Гаспаров М. «Снова тучи надо мною...» // Гаспаров М. О русской поэзии: Анализ, интерпретации, характеристики. СПб.: Азбука, 2001. С. 25–26.

ции мышления, игнорирующего «мелочи быта» и полагающего логику повседневной жизни исторически неизменной, исследователь выявляет глубокие ментальные различия между историческими эпохами — то, что Фернан Бродель так метко назвал *структурами повседневности*. Процесс «материализации» творческого замысла Баха вписан в контекст, чрезвычайно богатый, казалось бы, незначительными деталями: как заготовлял (раштрировал) композитор (и в частности Бах) нотную бумагу для сочинения музыки — и для ее издания (или для подарков); какие сорта бумаги было принято использовать для работы, а какие — для гравировальных копий; каковы были этапы издания и издержки (ведь промасленная гравировальная копия под воздействием иглы гравера приходила в негодность, — а в скольких исследованиях это не принято в расчет!); каковы были взаимоотношения автора, копииста, гравера и издателя; сколько времени занимал во времена Баха процесс издания, и как композитор контролировал этот процесс (например, насколько быстро при тогдашнем состоянии коммуникаций можно было тем или иным способом доставить граверу рукопись или письмо с сообщением об изменениях в ней); как печатали ноты...

В труде А. П. Милки критически пересматриваются многие и многие факты и документы, связанные с «Искусством фуги», как ранее известные, так и недавно установленные; ничто не принято на веру: все проверяется на основе специальной литературы. Музыковеды полагают, что почерк композитора становился все хуже из-за слабеющего зрения, автор обращается к графологическим и медицинским источникам и выясняет, что проблема коренилась в мозговом кровообращении, зрение тут было ни при чем (см. раздел «Болезнь и изменение почерка», с. 44–56). На одном из титульных листов «Искусства фуги» имеется странный знак, толкуемый современными учеными по-разному, — А. П. Милка обращается к немецкой рукописной практике XVIII века, а также к нормативным рекомендациям каллиграфов, и выясняет, что это — широко бытовавший знак сокращения, а свои наблюдения подтверждает сведениями из компетентных источников (см. очерк «Титульный лист как *Philologisches Tresespiel*», с. 233–248). Текстологи убеждены, что Канон в увеличении и обращении отпечатан с гравировальной копии Канона, составляющей приложение 1 в Берлинском автографе «Искусства фуги», А. П. Милка же не только разъясняет, что это было практически невозможно, поскольку использованные гравировальные копии никогда к автору не возвращались, но и наглядно доказывает графическую нетождественность музыкально идентичных фрагментов в Оригинальном издании и в гравировальной копии Канона (см. очерк «Мифы о Каноне в увеличении», с. 254–269).

Результатом столь доскональной проверки становятся весьма важные уточнения и открытия. Так, становится очевидным, что Бах мог работать с пером и бумагой гораздо дольше, чем принято считать, что подтверждает слова авторов Некролога: последним сочинением Баха было «Искусство фуги» (напомним: международная Баховская академия 1989 года в Штутгарте присвоила Мессе h-moll статус *opus ultimum*<sup>5</sup>). В связи же с Каноном в увеличении и обращении, помимо сказанного выше, выясняется, почему он представлен в Берлинском автографе неоднократно: данный канон оказался первым из номеров, не удовлетворявших баховским требованиям к убедительной организации цикла. Благодаря этому работа над Каноном в увеличении оказывается поводом и первым ключом к выявлению разных версий «Искусства фуги». Кроме того, за исключением зашифрованного вида Канона, парного к первоначальному — решенному, — в остальных случаях это несколько разных канонов на одну тему, точнее, с одним и тем же вступительным отделом пропосты, а не ряд вариантов одного и того же канона. Сравнивая их между собой, прослеживая, как и до какого момента продолжалось копирование уже имеющегося текста, как и в какую партию вносились правки, как они реализовались — вернее, не реализовались, прекращая тем самым процесс имитирования и уничтожая канон как форму, — А. П. Милка описывает ситуацию, когда чистовик превращается даже не в черновик, а в набросок для памяти.

Исследование Канона в увеличении и обращении сопровождается скудными, но весьма содержательными — прежде всего, в методическом отношении — замечаниями по поводу процесса сочинения канона по отделам. Вообще «кухня» теории полифонии и полифонического анализа в монографии тщательно укрыта от взглядов читателей, однако даже те из них, для кого полифония ассоциируется со сложной и утомительной частью учебного процесса, не могут не ощутить органической необходимости музыкально-теоретического фундамента, на котором покоится авторская концепция, а те, для кого теория и методика полифонии является областью специальных занятий, найдут для себя немало ценного в немногочисленных комментариях, посвященных тем или иным аспектам контрапунктической техники Баха.

Поиски истины, которым автор посвятил годы напряженных изысканий, представлены отнюдь не в форме унылого и тяжеловесного труда, адресованного ограниченному кругу специалистов. Дело тут не только и

---

<sup>5</sup> Johann Sebastian Bach, *Messa h-moll, »Opus ultimum«, BWV 232: Vorträge der Meisterkurse und Sommerakademien J. S. Bach 1980, 1983 und 1989. Kassel, Basel, London, New York, 1990.*

не столько в том, как собран, осмыслен и переосмыслен весьма объемный музыкальный и научный материал, а в способе подачи, в умении найти интригу, обратить на нее внимание читателя и поддерживать интерес на протяжении всего раздела, а затем обнаружить новую, не менее увлекательную интригу — и так до конца всей книги. Монография об «Искусстве фуги» по увлекательности изложения продолжает и превосходит начатое в книге о «Музыкальном приношении».

Шёнберг как-то сказал о Веберне, что не знает композитора, более беспощадного к себе и к своему материалу. В данном случае автор книги не менее беспощаден к себе. Во-первых, он неоднократно предлагает вполне правдоподобные, убедительные гипотезы, — и показывает их несостоятельность; так что приходится искать новые пути и новые объяснения. Во-вторых, он максимально ограничивает поле высказывания: приложения при желании могли бы составить отдельную книгу, а некоторые тезисы можно было бы развить в самостоятельные главы. Но тут опять-таки действуют законы избранного жанра: теоретические положения излагаются максимально сжато, чтобы по возможности не привлекать к себе излишнего внимания; благодаря этому повествование движется как бы само по себе, без участия автора, и значительно усиливается ощущение объективности. Отсутствует диктат пишущего, которым так часто грешат научные публикации.

На протяжении всей книги автор строго следует своей методологии, однако несколько интересных моментов, похоже, он все-таки упустил.

1. Говоря об истории создания *Clavierübung III*, проливающей свет на природу изменений в композиционном плане «Искусства фуги», А. П. Милка трактует исходную версию этого макроцикла как двучастную композицию *Missa — Symbolum Nicenum*. С *Missa* проблем в общем нет: каждая из ее частей — *Kyrie I*, *Kyrie II* и *Gloria* — решена как субцикл из трех хоральных обработок. Но вот с *Symbolum Nicenum* ясно не все. Три пары хоральных обработок касаются трех параграфов *Credo*. Однако в Символе веры центральное место занимает *Et resurrexit* — догмат о воскресении Иисуса после распятия и смерти. Где в представленной композиции первой версии *Clavierübung III* находится пьеса, относящаяся к этому тексту? В *Crucifixus*? Или же вообще отсутствует? Если отсутствует, то непонятно, как быть с Символом веры. Из текста книги это неясно.

2. В разделе о *Contrapunctur 5* автор книги приводит такт 14/41, в котором сконцентрировано — по принципу *multiplicatio* — несколько указаний на числовое значение имени Баха и на формулу  $b - a - c - h$ , присутствующую в верхнем голосе. Однако исследователь выбрал данные четыре ноты произвольно: ведь в этом голосе здесь не четыре, а пять нот:

*b, a, c, h* и *c*. Если четвертные длительности записать прописными буквами, а восьмые — строчными, — получится:  $Bach_{[.]} C_{[.]}$  (то есть Бах. Кантор). Именно так нередко подписывал Бах документы. Кстати, один из подобных документов приводится в комментариях к илл. 7b (с. 412). Досадно, что при интерпретации верхнего голоса в такте 14/41 эта возможность не была использована.

3. В разделе приложения, посвященном *lapsus linguae*, автор анализирует пример из интереснейшего исследования Ильи Гилилова о загадке Шекспира<sup>6</sup>. Речь идет об опечатке, попавшей на обложку (!) старинного сборника, — о странном слове *anuals*, возникшем, якобы, из-за ошибки наборщика, «случайно» перевернувшего букву *n* в слове *annals*. К сожалению, автор книги (впрочем, как и И. М. Гилилов), говоря о том, что буква перевернута намеренно, а отнюдь не случайно, не привел никаких аргументов. Между тем, в латинских печатных шрифтах строчные буквы **n** и **u** имели разную конфигурацию и отчетливо различались, даже если одну из них перевернуть. Эта особенность проявлялась в XVII–XVIII столетиях и сохраняется до нынешнего времени. Дело в том, что серифы на концах вертикальных элементов обеих букв разные: в букве *u* оба серифа повернуты влево: **u**, — тогда как в букве *n* они расположены симметрично осям: **n**. Если учесть это обстоятельство, то на илл. 15 (с. 393) можно отчетливо увидеть, что буква *u* в слове *anuals* — это никак не случайно перевернутое *n*, а подлинное *u*. Жаль, что автор книги упустил возможность это показать.

4. Раскрывая причину того, что автограф неоконченной фуги (Р 200/ Приложение 3) прерывается на 239-м такте, исследователь оставляет открытым еще один вопрос: почему эта рукопись выполнена не в партитуре, а в клавире?

Книга А. П. Милки побуждает к серьезным размышлениям, по меньшей мере, в двух направлениях: как это исследование влияет на наши знания о Бахе, на наше понимание Баха и какой профессиональный — собственно научный — урок мы можем и должны отсюда извлечь?

Относительно первого направления можно выделить четыре важных сюжета, которые позволяют гораздо глубже понимать музыку Баха и — в тех пределах, в каких это возможно, — его личность.

Во-первых, удивительно то, как зрелый человек, перешагнувший порог пятидесятилетия, признанный мастер, обремененный многочисленным семейством и еще более многочисленными учениками, оказывается

---

<sup>6</sup> Гилилов И. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. М.: Международные отношения, 2001.

способен не только учить, но и учиться, причем учиться серьезно и систематически. Имеются в виду, в частности, отношения Баха с Мицлером (кстати, вопрос о том, был ли Мицлер просто знакомым, или, как он сам утверждал, учеником Баха, остается, по-видимому, открытым). Интерес Баха к эзотерике, возникший, как полагает А. П. Милка, еще в конце 1730-х годов, еще можно было бы объяснить какими-то возрастными изменениями, заставляющими человека по-другому смотреть на тайны Жизни и Смерти (правда, чтобы такой интерес пробудился у человека, опять-таки, обремененного множеством житейских и профессиональных забот, нужен совершенно особый склад ума). Однако интерес к строгому письму и его теории только внутренними причинами не объяснить. И тогда открывается удивительная способность воспринимать интеллектуальные импульсы, идущие от младших, еще не обладающих, скорее всего, особым авторитетом и научным весом, способность воспринимать качество самих идей, а не то, как их преподносят. Вот и пресловутая «креативность» мышления, которую, согласно исследованиям психологов, большинство людей утрачивает между двадцатью и тридцатью годами!

Во-вторых, работа Баха над большими циклами (Мессой h-moll и «Искусством фуги») и сверхциклами (Clavierübung III и «Музыкальным приношением»). Мы постоянно слышим — увы, не только от юных учеников — два вопроса: «Кому и зачем все это нужно?» и «Неужели Бах все это считал?». Оказывается, это действительно было нужно и он действительно считал (и не только он, но и его современники, и не только музыканты, но и поэты, и другие деятели искусства), — но не «все», а то, что обусловлено традициями эпохи и особенностями мышления, не говоря уж об очевидной склонности к комбинаторике (какой же без нее, например, подвижной контрапункт!). Очень важны «вещественные доказательства» того, что композитор подчиняет музыкальный материал сознательно поставленным интеллектуальным задачам (то обстоятельство, что эти задачи могут являться не собственно музыкальными, вполне соответствует духу эпохи), а не следует каким-то мистическим числовым закономерностям. После чтения книги хорошо понимаешь, что композитор — не пчела или муравей, строящие свой улей или муравейник по плану, не ими придуманному. И даже интуиция композитора к инстинктивному поведению отношения не имеет.

В-третьих, совершенно иначе выглядит последний год жизни Баха: никакого «упадка» или «увядания» творческих сил, никакой «усталости»: интенсивная музыкальная и интеллектуальная деятельность почти до самого конца. Не исключено, что читателя вначале немного утомят переходы от основного текста книги к примечаниям, которые весьма содержа-



тельны и привлекают к себе внимание довольно сильно. Но потом становится ясно, что здесь действует не только желание разгрузить основной текст, но и намек на некий особый способ чтения: текст многослоен, указывает сразу на несколько разных явлений и фактов, требует возвращения к прочитанному и дает возможность выстроить две разные логические конструкции. На переднем плане — рассказ об изменении почерка Баха, а в комментариях — образ человека, противостоящего болезни (а может быть, просто пренебрегающего недомоганиями, которые отвлекают его от работы) и исполненного мужества. Так что манера изложения оказывается вполне адекватна описываемому объекту.

По сути, стиль изложения и организация материала «выдают» самую современную идеологию гипертекста: многие тезисы в основном тексте работают и в прямом значении, и в качестве ссылки. Повторы (думается, не все они одинаково нужны) и возвращения к одной и той же мысли задают рекурсивный способ чтения, который, как кажется, наиболее уместен при желании глубже проникнуть в текст книги. Немаловажно и очень показательно то, что в самом начале автор указывает потенциальным читателям на возможность как минимум двух различных тактик чтения (прямого и от приложений) и, как минимум, двух уровней проникновения в текст (ряд деталей можно опустить). Это показательно и само по себе: именно современные авторы, причем авторы художественных произведений, организованных по принципу гипертекста (сразу приходит в голову «Хазарский словарь» Милорада Павича), эксплицируют разные возможные способы прочтения.

И в-четвертых, научное исследование баховской символики. Эта тема очень болезненна, учитывая нынешние навязчивые поиски «содержания» музыки, не являющегося фактически музыкальным и унижающего музыку как суверенное искусство, а вдобавок как бы легитимизированные именами Швейцера и Яворского. Надо сказать, что автор монографии в высшей степени тактичен с «искателями содержания». Он объясняет, что *произвольный* выбор элемента, представляющего символ, ведет к превращению музыкального текста в мозаику элементов и процедур, без каких бы то ни было внутренних связей и смысла, тогда как в минувшие века художники умели скрыто воздействовать на читателя, направлять его, незаметно обращали его внимание на элемент текста, несущий на себе символическую нагрузку. Они специально указывали на те элементы, которые желали такой нагрузкой наделить, используя для этой цели различные приемы; в книге подробно рассказано о трех основных: *multiplicatio*, *segregatio* и *lapsus linguae*. Автор дает поистине бесценные рекомендации к тому, где и как следует искать символы, как корректно их

интерпретировать. А. П. Милка нигде не цитирует ни Мишеля Фуко, ни А. В. Михайлова (ссылки на эстетические теории ограничиваются книгой Д. С. Наливайко<sup>7</sup>). А совпадение позиций несомненно! Значит, идеи действительно носятся в воздухе, и человек с чутким слухом их отчетливо различает.

Что же касается профессионального урока, то, прежде всего, надо обратить внимание на то, что автор категорически отказывается выносить какие бы то ни было приговоры, к чему обычно так склонны исследователи. В книге о «Музыкальном приношении» он показал даже не несправедливость, а бессмысленность обвинений в адрес гравера Иоганна Георга Шюблера, якобы поменявшего каноны местами: принять такое решение мог только сам Бах. В книге же об «Искусстве фуги» А. П. Милка реабилитирует работу Филиппа Эмануэля Баха над публикацией Оригинального издания, которую не критиковал только ленивый. Дело не только в том, что теперь становится понятно, чем руководствовался сын, готовя к выходу в свет последнее произведение обожаемого и глубоко почитаемого отца. Эмануэль «не понял», что входит, а что не входит в цикл, — и, следуя принципам бережной реставрации, сохранил его для будущего, деликатно разделив несомненное и сомнительное, авторское и редакторское. В дальнейшем работники библиотеки «поняли» — и разрушили авторское целое, породив множество несуразностей и проблем, до сих пор смущающих исследователей. Так что урок первейший — ценить мужество тех, кто доверяет суду истории больше, чем собственному знанию.

Давно признано, что к анализу, оценке и интерпретации произведений разных эпох следует подходить с учетом особенностей этих эпох; в основе этого принципа лежит «бережное соблюдение и четкое осознание дистанции, нас ... разделяющей» (А. Я. Гуревич)<sup>8</sup>. Это правило получает в исследовании А. П. Милки важную конкретизацию: к музыке эпохи барокко нецелесообразно и даже непродуктивно подходить с критериями *opus absolutum*. В одной папке, под одной обложкой могут сосуществовать разные версии одного произведения. Между ними может быть одна-направленная «прогрессирующая» связь (усовершенствование, усложнение, восхождение), а может быть и связь «регрессивная», упрощающая<sup>9</sup>; версии могут оказаться и просто вариантами на случай<sup>10</sup>. «Последняя»,

<sup>7</sup> Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. Киев: Мистецтво, 1981. 88 с.

<sup>8</sup> Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. С. 7.

<sup>9</sup> В книге убедительно подтверждается — с помощью музыкальной реконструкции двух фрагментов — гипотеза автора о том, что заключительная fuga в *Clavierübung III*, соответствующая изобретенному И. Маттезоном типу «двойной фуги на три темы», представляет собой переработку первоначально более сложной — тройной — фуги (см. раздел «О версиях в музыке Баха» и, в частности, с. 103–110).

<sup>10</sup> Именно так расценивают некоторые исследователи появление в цикле фуги для двух клавиров.

«окончательная» версия может быть всего лишь очередным компромиссом автора со своим замыслом. Сам замысел может меняться на любом этапе сочинения, вплоть до гравировки. Так что и типологию творческих процессов, и классификацию автографов, видимо, пора пересмотреть с учетом менталитета разных эпох.

Кстати: перестановка канонов в «Музыкальном приношении» и в «Искусстве фуги», изменение концепции произведения уже во время его гравировки для печати (добавим к названным циклам *Clavierübung III*), — с одной стороны; а с другой — бесчисленные примеры усовершенствований и правок, причем зачастую даже при переписке начисто, а нередко и спустя значительное время, для нового использования сочиненной ранее музыки, — все это должно укреплять в нас отношение к Баху как к музыканту-профессионалу, признающему и исправляющему собственные ошибки. Объяснение всего происходящего в творчестве Баха с помощью ходячей формулы «потому что Бах — гений!» — это не просто отговорка, освобождающая от объяснений, не только капитуляция, расписка в исследовательском бессилии: это оскорбление профессионального достоинства композитора, решающего стоящие перед ним задачи конкретными, сознательно избираемыми им средствами<sup>11</sup>.

Итак, каковы же практические результаты, полученные в исследовании А. П. Милки? Что нового об «Искусстве фуги» — или не общепризнанно — мы узнаем? Кратко это можно перечислить так:

- «Искусство фуги» было завершено, но дошло до нас в незавершенном виде.
- Версии «Искусства фуги». В ходе создания цикла оформились четыре его версии.
  - Первая версия зафиксирована в Р 200/основной корпус, пьесы с I по XII (с. 2–33).
  - Вторая версия — в Р 200/основной корпус, пьесы с I по XV (минус Канон XII).
  - Третья версия зафиксирована в Оригинальном издании — BWV 1080/1–13, 18ab, 15, 16, 17, 14.
  - Четвертая версия зафиксирована в Оригинальном издании — BWV 1080/1–13, 19ab, 15, 16, 17, 14. Иными словами, четвертая версия от-

<sup>11</sup> Многим полифонистам известна еще одна аналогичная формулировка: «загадки Сфинкса». Кстати, стоит помнить, что загадка Сфинкса относится к роковым ситуациям: она грозит гибелью либо тому, кто не может ее разгадать, либо самому Сфинксу, если она будет разгадана... (кое-что на эту тему см. на с. 312).

личается от предыдущей лишь тройной фугой (BWV 19ab), которая находится здесь вместо фуги для двух клавиров (BWV 18ab)<sup>12</sup>.

- Фуга для двух клавиров — это часть третьей версии «Искусства фуги», а не «аранжировка».

- Fuga a 3 Soggetti — это зеркальная фуга — тройная на cantus firmus, которым служит основная тема цикла в 14-звуковом варианте, — третья в группе из трех фуг (Contrapunctus 12ab, Contrapunctus 13ab, Contrapunctus 14ab [Fuga a 3 Soggetti rectus, inversus]).

Автограф Fuga a 3 Soggetti — часть чистовой копии, предназначенной копиисту для создания гравировальной копии.

Автограф Fuga a 3 Soggetti прерывается на т. 239, поскольку продолжение и окончание фуги (около 110 тактов) в утраченной композиционной рукописи было достаточно разборчивым.

Протяженность Fuga a 3 Soggetti — около 350 тактов.

- Канон в увеличении. Его расположение на первой позиции в четверке канонов — это не ошибка К. Ф. Э. Баха, а решение И. С. Баха (хотя оно и противоречило его первоначальному замыслу).

Канон в увеличении BWV 1080/14 награвирован не с той гравировальной копии, которая сохранилась как P 200/Приложение 1, а с другой, не сохранившейся, но изготовленной также И. С. Бахом.

Канон в увеличении XII (P 200/основной корпус) принадлежит только второй версии «Искусства фуги» и не входит ни в третью, ни в четвертую версии.

Канон в увеличении XV является составной частью третьей и четвертой версий, но не входит в первые две.

...Монография открывается сообщением о событии, объясняющем ее посвящение памяти Валерия Майского, но в других отношениях, казалось бы, малозначительном: автор впервые познакомился с «Искусством фуги» в ночь с 15 на 16 декабря 1962 года в студенческом общежитии Ленинградской консерватории на улице Зенитчиков. Является ли то «Искусство фуги», с которым А. П. Милка познакомился тогда благодаря своему другу, тем же самым сочинением, о котором он написал рецензируемую монографию? В «материальном» аспекте — да, является. Разве что на несколько десятилетий постарели рукописи и появились новые издания. И еще

<sup>12</sup> Напомним, что эта ситуация аналогична Clavierübung III: в последней версии только заменена финальная фуга.

были многочисленные исполнения и звукозаписи — некоторые из них (наугад назовем Г. Гульда, Р. Баршая, Джульярдский квартет) изменили представления о звуковом облике «Искусства фути», расширив границы возможного в его исполнительском прочтении. Как хорошие вина, любителям которых был И. С. Бах, его *opus ultimum* со временем становится лучше и лучше, его «вкусовая гамма» обогащается все новыми и новыми нюансами. Но не только усилиями исполнителей произведение искусства, подобно живому организму (а можно ли порождение человеческой культуры отождествить с его материальным носителем и считать абсолютно лишенным собственной жизни?), расширяет диапазон своего воздействия, насыщается новыми смыслами и открывается нам с новых — или хорошо забытых старых — сторон. В этот процесс способен внести немалый вклад музыковед. Более того, каждое новое исследование в совокупности своих достоинств и недостатков обуславливает появление следующих трудов. Безапелляционность суждений порождает желание их оспорить, убедительность тезисов порождает желание их использовать и развивать. Монография А. П. Милки представляется частью этого непрерывного процесса, укрепляющего и возобновляющего связь между поколениями музыковедов и, что еще важнее, между музыковедением и его основой.

Алла Янкус,  
Игорь Приходько

## Владимир Мартынов «КАЗУС VITA NOVA»

М.: Классика-XXI, 2010. — 160 с.

— Скажите, а правда, что каждый журналист мечтает написать роман?

— Нет, — соврал я.

С. Довлатов. *Компромисс*

«КАЗУС VITA NOVA» Владимира Мартынова (а на суперобложке значится «КАЗУС VITA NOVA ВЛАДИМИРА МАРТЫНОВА» — ощутите разницу!) — книга в своем роде замечательная.

Автор организует тексты в три потока: один поток — автобиография, основанная на истории его «композиторского» дома в центре Москвы;